



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

**Lust an der Palette. Serielle Farbflächen und die visuelle Dramaturgie von
Kompositbildern im vorklassischen Stummfilm**

Rakin, Jelena

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-128373>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Rakin, Jelena (2016). Lust an der Palette. Serielle Farbflächen und die visuelle Dramaturgie von Kompositbildern im vorklassischen Stummfilm. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst : visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 233-250.

FILM BILD KUNST

**Visuelle Ästhetik des vorklassischen
Stummfilms**

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND DANIEL WIEGAND

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-835-9

Inhalt

Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand

**Filmhistoriographie, Filmbild und Kunst im
vorklassischen Stummfilm
Zur Einführung**

7

Kristina Köhler

**Nymphe und bewegtes Beiwerk
Bildbewegungen des Kinos um 1910 zwischen Geste
und Vibration**

21

Mattia Lento

**Lyda Borelli – Lebende Arabeske
Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm**

53

Daniel Wiegand

**Früher Film, Tableaux vivants und die
«Attraktion des Schönen»
Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen
und rezeptionsästhetischen Phänomens**

83

Valentine Robert

**«Die letzten Patronen» der ersten Historienfilme
Zur malerischen Qualität des frühen Filmbildes**

117

Vito Adriaenssens

**Malerei in Bewegung
Bürgerlicher Realismus und Piktoralismus
im europäischen Kino (1908–1914)**

151

Jörg Schweinitz

**Bildreize zwischen Fläche und Raum
Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme in den 1910er Jahren
und die zeitgenössische Kunsttheorie**

177

Evelyn Echle

Ornamentale Oberflächen

**Überlegungen zu einer visuellen Form im Kino
der 1910er Jahre**

205

Jelena Rakin

Lust an der Palette

**Serielle Farbflächen und die visuelle Dramaturgie
von Kompositbildern im vorklassischen Stummfilm**

233

Frank Kessler

Das Trick-Bild

Attraktionsmoment im Kino der Jahrhundertwende

251

Sarah Dellmann

Visuelle Kontinuitäten

**Zur (Vor-)Geschichte des Klischees der Niederländerin
im frühen Kino**

267

Adrian Gerber

«Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Größe!»

**Ästhetische Überwältigung und Authentisierung
als emotionsstiftende Effekte im Aktualitätenfilm
des Ersten Weltkriegs**

295

Anhang

Filmregister

325

Personenregister

328

Bildnachweis

334

Autorinnen und Autoren

335

Lust an der Palette

Serielle Farbflächen und die visuelle Dramaturgie von Kompositbildern im vorklassischen Stummfilm

Der Gegenstand Farbe

Émile Cohls Film *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* von 1910 beginnt in Schwarz-Weiß. Ein Künstler steht im Atelier und malt. Eine Frau steht ihm Modell. Er wendet der Kamera den Rücken zu, sodass das entstehende Bild sichtbar ist: Als Resultat der Pinselstriche auf der weißen Leinwand ergibt sich eine simplifizierte Umrissfigur. Damit ist der heitere Ton der kurzen Komödie gesetzt. Tendenzen zeitgenössischer Kunstpraktiken werden zum Anlass für Scherze insbesondere über die Abwendung der Malerei von der Gegenständlichkeit und der illusionistischen Ästhetik. Um dieses Scherzen mit bildender Kunst ist der Film narrativ konzipiert.

Als ein kaufinteressierter Kunstsammler das Atelier betritt und nach der Vorführung einiger Arbeiten verlangt, etabliert der Film sein sich wiederholendes visuelles Prinzip: Der spielerische Umgang mit der Gegenständlichkeit wird nun nicht mehr nur auf der Ebene der Linie, sondern auch auf der Ebene der Farbe ausgetragen. Da *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* auf schwarz-weißem Filmmaterial gedreht ist, befand sich im Moment der Aufnahme die im Film später sichtbare bunte Farbe der Leinwände des Malers – ganz im Gegensatz zu dem Gemälde des Frauenmodells – nicht vor der Kamera. Stattdessen wurde der schwarz-weiße Positivfilm schablonenkoloriert oder viragiert, die Farbe also in einem zusätzlichen Schritt aufgetragen.¹ Dies bietet die Grundlage für eine jähe

1 Die Schablonenkolorierung und die Virage sind zwei Techniken der applizierenden Filmkolorierung. In beiden Fällen wird der Positivfilmstreifen in einem nachträglichen Schritt mit Farbe versehen. Bei der Schablonenkolorierung werden einzelne Bildpartien koloriert, indem eine oder mehrere Schablonen (jeweils eine für jeden Farbton) über



1a-b LE PEINTRE
NÉO-IMPRESSIONISTE
(Émile Cohl, F 1910)

Wandlung: Als der Maler seine erste Leinwand vom Boden hebt, um sie dem Kunden zu präsentieren, wird sie plötzlich farbig (Abb. 1a). Im bis dahin schwarz-weißen Filmbild erscheint intensives Rot, das gleichmäßig das viereckige Format der Leinwand füllt. Die Farbapplikation auf dem Filmmaterial tritt stellvertretend für die vermeintliche Farbe der Leinwand des Malers in der profilmischen Welt auf.

Das Scherzen mit der Abstraktion in der Malerei wird im Folgenden auf der Ebene der Farbe ausgetragen, indem der homogene und monochrome Farbauftrag zu einer Projektionsfläche von scheinbar beliebigen

das Filmpositiv gelegt werden und die Farbe somit gezielt auf einen Teil des Bildes aufgetragen wird. Bei der Virage wird das ganze Bild in einem Ton eingefärbt, indem der Filmstreifen in einem Farbbad behandelt wird. In *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* scheint es sich m.E. allerdings in den Animationsszenen um eine Handviragierung zu handeln, um «tinting by hand brushing», wie Paolo Cherchi Usai (2000, o.S., Abb.46) es nennt.



2a-b LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONNISTE (Émile Cohl, F 1910)

semantischen Inhalten wird. Wie der Maler in einem Zwischentitel erklärt, zeige das Bild «einen Kardinal, der am Roten Meer eine Languste mit Tomaten verspeist».² Eine absurd anmutende Ballung von Motiven, die mit der Farbe Rot assoziiert werden, sorgt hier für Komik und für einen erstaunten Gesichtsausdruck des Sammlers. Es folgt eine bildfüllende rote Einstellung: Es ist die rote Leinwand des Malers. Diese Einstellung mag zuerst als die Großaufnahme der dem Kunden vorgehaltenen Leinwand anmuten, indes erscheinen bald darauf im roten Bild schwarze Linien (Abb. 1b). Die animierten Striche formen die Szene des speisenden Kardinals am Roten Meer. Diese Vergegenständlichung löst sich aber wieder in pure Farbe auf. Wenn zurück auf das Maleratelier geschnitten wird, zeigt die Leinwand wieder ihr homogenes Rot ohne jegliche Linien. Das Arbeiten mit dem polysemantischen Potenzial der Farbe und mit ihrer flüchtigen Bindung an gegenständliche Darstellungen setzt sich weiter fort. Dem Sammler wird eine blaue Leinwand gezeigt (Abb. 2a), danach eine gelbe (Abb. 2b), eine schwarze, eine blau-weiße, eine weiße und schließlich eine grüne – alle von einem erklärenden Zwischentitel eingeführt und von einer bildfüllenden Animationsszene in derselben Farbe wie die vorher gezeigte Leinwand begleitet.

Die Farbe ist in diesem Film also einerseits an die Gegenstände in der diegetischen Welt gebunden (die Leinwand des Malers), sie wird aber auch selbst zum Gegenstand, wenn in den Animationsszenen das Rot, das Blau etc. nicht mehr allein an das filmisch präsentierte Medium Gemälde gebunden bleibt, sondern zugleich als eine Qualität des Mediums Film erscheint. Die farbige Bildfläche ist somit ein Bereich steten Wandels: von der Abstraktion zur Animation und damit zur Vergegenständlichung, von purer Farbe zum Farbkörper.

2 Im Original: «un cardinal mangeant une langouste aux tomates sur les bords de la Mer Rouge».

Das Transformationspotenzial der applizierten Farbe, ihre Eignung zum Wandel basiert auf ihrer besonderen Materialität. Für diese ist charakteristisch, dass die Farbe mit den photographisch festgehaltenen Gegenständen nicht «zusammenfallen» muss, dass sich die Umrisslinien der Farbe und des kolorierten Körpers nicht decken müssen. Dies kann mit den Einschränkungen der Technik zusammenhängen, aber auch von den Filmkolorierenden bewusst angestrebt worden sein. Die Ästhetik der Hand- oder Schablonenkolorierung wie auch der Virage ist daher interessant sowohl im Bezug der Farbe zum abgebildeten Gegenstand als auch zum Filmbild als Ganzem. Der Gegenstand kann konturentreu koloriert werden oder die Farbe kann unabhängig von einzelnen Körpern eingesetzt sein und sich über deren Ränder hinaus, d. h. bild- und nicht körperflächenbezogen, erstrecken. Die Einzelbilder auf dem Filmstreifen können durchgängig bunt oder einfarbig koloriert sein, oder aber nur partiell, indem Schwarz-Weiß und bunte Farben gleichzeitig in ihnen enthalten sind. Somit ist die applizierte Farbe im schwarz-weißen Film ein Zusatzelement: das Deckende, das Überlagernde, potenziell immer das Unabhängige. Aus dieser Charakteristik speist sich das mediale und ästhetische Spannungsverhältnis zwischen der Farbfläche und der schwarz-weißen Bildgrundlage, das umso ausgeprägter erscheint, je stärker mit dem unabhängigen Potenzial der applizierten Farbe gearbeitet wird. Im Unterschied zu den späteren photochemischen Farbverfahren stehen die applizierten Farben also weniger im Zeichen einer Illusionsästhetik, und in vielen Fällen zeigt sich ein bewusst ostentativer Umgang mit der Farbe.

Die ostentativen Eigenschaften eines solchen Farbeinsatzes finden sich als ein visuelles Phänomen in der Farbkultur um die Jahrhundertwende, in der «chromo-civilization», von der Tom Gunning (1995, 251) spricht, wenn er auf jene Konsumkultur hinweist, in der die Farbe zur Masseware wird. Bedeutsam hierfür sind die neuen industriellen Modi für die Erzeugung der Farbstoffe und -güter sowie die visuellen Strategien ihrer Vermarktung. Daher wird von mir die charakteristische Massenproduktion der Moderne hier besonders in Bezug auf die Formen der chromatischen Serialität untersucht. In *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* findet sich in der Aufeinanderfolge der farbigen Leinwände ein explizites Beispiel für diese serielle Form.

Die formale und visuelle Nähe des kolorierten Films zu den unterschiedlichen industriellen Farbpraktiken und -ideen der Epoche lässt sich im Bereich der Materialität der Farbe unter zwei Aspekten feststellen. Einerseits in Hinsicht auf die Darstellung der Farbrohstoffe als kommerzielle Ware (hier ähneln die Musterbücher der Rohfilmproduzenten den Angebotskatalogen der übrigen färbenden Industrie) und andererseits mit

Blick auf die technischen Praktiken der Farbabplizierung (hier ist es unter anderem interessant, dass die Viragierung von Filmen auf ähnlichen technischen Prozessen beruht und mit vergleichbaren Farbbädern vorgenommen wird wie zum Beispiel die Einfärbung von Textilien). Auch wenn hier nicht von einer direkten Beeinflussung ausgegangen werden soll, so erweist sich eine Untersuchung, die sowohl filmspezifische als auch in diesem Sinne intermediale Phänomene adressiert, als ergiebige Herangehensweise ästhetischer Analyse.

Kompositbilder – Farbe und Schwarz-Weiß

Die kolorierten Filmbilder zeichnen sich durch eine materielle Schichtigkeit des Bildes aus. Das schwarz-weiße Positiv dient als Grundlage, die in einem oder in mehreren Schritten mit einer Farbschicht versehen wird. Dieses Prinzip des *Kompositbildes* ist charakteristisch für die Technik der Schablonenkolorierung. Sie wurde aus Graphik und Kunstgewerbe für den Film übernommen. Einer der bedeutendsten Anwendungsbereiche der Schablonenkolorierung ist die Modeillustration. Hier finden sich zum Anfang des 20. Jahrhundert zahlreiche Beispiele für die Kombination von schwarz-weißen und farbigen Bildpartien.³ So werden in den schablonenkolorierten Modeillustrationen aus *Les robes de Paul Poiret* von 1908, einem Heft mit zehn bunten Bildtafeln des französischen Illustrators und Designers Paul Iribe, weibliche Gestalten in farbigen Kleidern in einem schwarz-weißen Interieur dargestellt (Abb.3a–b). Die Positionierung der Farbe in einer achromatischen Umgebung hebt die Figuren vor dem Hintergrund hervor. In statischen Bildern wie diesen hat der Kontrast zwischen farbig und nicht farbig eine akzentuierende Funktion. Da sich die Farbe in einem schwarz-weißen Bild besonders ausstellt, eignet sie sich als Mittel der Blicklenkung. Aber erst im bewegten Bild kann das Hervorheben durch die Farbe als eine Attraktion des Erscheinens fortentwickelt werden. Denn, wie das Beispiel von LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE zeigt, in dem die Diegese als nicht ausschließlich schwarz-weiß etabliert wird, bekommt das Bild eine ästhetische Latenz: Es kann jederzeit etwas noch nicht Eingeführtes erscheinen – eine neue Farbe.

3 Amy Ballmer (2008, 27) schildert die Etablierung der Schablonenkolorierung im europäischen Kunstgewerbe und in der Kunst, die sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen hat: In jener Zeit entdeckten die europäischen Künstler und Graphiker die raffinierten Schablonenkolorierungen der japanischen Kimonos und Holzdrucke. Die Schablonenkolorierung wurde bald von den europäischen Künstlern als kreatives Gestaltungsmittel erkannt und übernommen. Bis zur Mitte der 1920er Jahre hatte die Technik dann bereits Ansehen erlangt.



3a-b Modeillustrationen von Paul Iribé aus *Les robes de Paul Poiret* (Iribé 1908, o.S.)

Dass das Arbeiten mit Kompositbildern, die schwarz-weiße und farbige Teile zugleich zeigen, zu den frühesten Prinzipien des kolorierten Films gehört, verdeutlicht bereits *LA FÉE PRINTEMPS*, der 1902 in Frankreich unter der Regie von Ferdinand Zecca entstand und den die Produktionsfirma Pathé bei Segundo de Chomón in dessen Studio in Barcelona einfärben ließ. Der Film beginnt mit einer schwarz-weißen Einstellung, in der ein Ehepaar den Besuch einer gekrümmten und verhüllten Frau erhält. Sie rettet sich vor dem Schneewetter in die Küche des Paares und wärmt sich dort auf (Abb. 4a). Als sie sich wieder zum Ausgang begibt, lässt sie plötzlich ihren Umhang fallen und darunter erscheint – nun in Farbe – eine junge Frau, die Frühjahrsfee (Abb. 4b).⁴ Sie führt das Paar nach draußen, wo sie den Winter in das Frühjahr verwandelt, indem sie bunte Farben in das schwarz-weiße Bild bringt. Durch Rückwärtslauf und andere Trickaufnahmen erscheinen, kraft der Magie der Frühjahrsfee, wie der Film suggeriert, farbige Blumen und Sträucher. Der Kontrast zwischen dem anfänglich grauen Winter und dem allmählich durch die Farbe bereicherten Bild, die Verwandlung der winterlichen Schneelandschaft in eine erblühende Natur, ist als ein an die Einführung von Farbe geknüpfter dramaturgischer Bogen gestaltet.

Auch in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* ist die Farbdramaturgie im Film betont auf das Moment des Erscheinens der Farbe ausgerichtet und das Kontrastieren von schwarz-weiß und farbig als ein bildgestalterisches

4 Ein vergleichbarer Film de Chomóns, in dem die schwarz-weiße Diegese durch eine farbige weibliche Gestalt aufgebrochen wird, ist *L'OBSESSION DE L'OR* (1906).



4a-b LA FÉE PRINTEMPS (Ferdinand Zecca, F 1902)

und zugleich dramaturgisches Element inszeniert. Statt einer steigenden dramaturgischen Linie wie in *LA FÉE PRINTEMPS* vollzieht sich in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* jedoch durch die Aneinanderreihung von Farben und durch die Abwechslung zwischen der Farbe im Atelier und in der Animation eine eher rhythmische Art visueller Dramaturgie. Das zu Beginn etablierte Prinzip – eine farbige Leinwand wird vorgestellt, gefolgt von einer Animation – wird im Verlauf des Films durchgehend wiederholt und ausgespielt. Auf diese Weise baut der Film mit seinem einmal etablierten Rhythmus – immer aufs Neue wiederkehrend – eine Antizipation des Farbablaufs auf, also die Erwartung, welche Farbe die nächste Leinwand haben mag. Es ist mithin die Besonderheit des Mediums Film, dass über den Einsatz der Farbe im einzelnen Bild hinaus eine Farbdramaturgie in der Zeit erschaffen wird und somit auch das Kontrastieren von farbig und schwarz-weiß nicht nur im Bereich der Einzelbildgestaltung verbleibt.

Genau genommen aber kann im Film, und insbesondere in einem kolorierten, nicht von der Farbgestaltung eines einzelnen Bildes gesprochen werden. Wenn man von den auf dem Filmstreifen vorhandenen Einzelbildern absieht, die als materielle und abgeschlossene, separate Einheiten bei der Projektion letztlich kaum erfassbar sind, ist jede szenische Einheit – wie statisch sie auch immer inszeniert sein mag (etwa durch eine unbewegte Kamera und/oder durch eine gemalte Hintergrundkulisse) – bereits ein Mehrzahlbild. Dies ist eine Feststellung, die bei einem schwarz-weißen Bild oder bei einem durch photochemische Farbverfahren erzeugten Filmbild nicht von besonderer Tragweite sein muss. Die hand- oder schablonenkolorierten Filme machen den Tatbestand jedoch prominent. Das Spannungsverhältnis zwischen der schwarz-weißen Bildgrundlage und der sie überlagernden Farbschicht bekommt meistens eine sich zeitlich manifestierende Materialität in Form eines Flackereffekts, des Vibrierens der Farbschicht um den abgebildeten Körper. Da die applizierten Farben das schwarz-weiße Bild überlagern, weil jedes Einzelbild für sich kolo-

riert ist, generell so konturengenau wie möglich, jedoch mit entsprechenden technisch bedingten Differenzen, tritt die Farbe als Substanz hervor. Das Substanzhafte der applizierten Farbe als eine separate Schicht auf der Oberfläche wird gleichzeitig auch auf der Ebene der räumlichen Eindrücke manifest. Diese Farben weisen nämlich keine Schattierungsspanne auf, die den räumlichen Eindruck sowie das Körpervolumen unterstützen würde.⁵ Deshalb erscheinen die Körper und der Raum deutlich verflacht. Dass aber es aber nicht darum ging, die Aufmerksamkeit von diesem ›Defizit‹ abzuziehen und sich einer illusionistischen Ästhetik anzunähern, darauf weisen schon die ersten kolorierten Filme hin. Zum Beispiel pflegen zahlreiche Serpentinentänze⁶ einen bewussten Umgang mit den materiellen und substanzbetonenden Dimensionen der Farbe. In manchen dieser Filme wird sie sowohl körpergebunden als auch bildrahmenbezogen eingesetzt: So gilt der Farbauftrag einerseits den schwingenden Stoffen der Tänzerin, löst sich andererseits von diesen ab, um den ganzen Bildrahmen zu füllen. Dadurch wird die farbliche Illusion des abgebildeten Körpers zu Gunsten der Bildfläche aufgegeben.⁷ Eine solche variable Bezugnahme der Farbe, einerseits zur Oberfläche der Körper im Bild und andererseits zur Oberfläche des Filmmaterials, ergibt sich aus dem grundlegenden Potenzial eines Bildes, das aus einer achromatischen und einer chromatischen Schicht besteht; und sie betont dieses Potenzial ostentativ.

Farbpaletten und die Materialität der Farbe

Die Weise, in der die Farben dramaturgisch und bildkompositorisch in einigen frühen kolorierten Filmen erscheinen, evoziert das Prinzip der Farbpalette. Mithin drängt sich die Nähe zu einem ästhetischen Prinzip auf, wie es jene kommerziellen Farbmusterbücher ausstellten, die mit dem Aufkommen der synthetischen Anilinfarben (auch Teerfarben genannt) gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu wichtigen Instrumenten für die Vermarktung der neuen Farben avancierten.

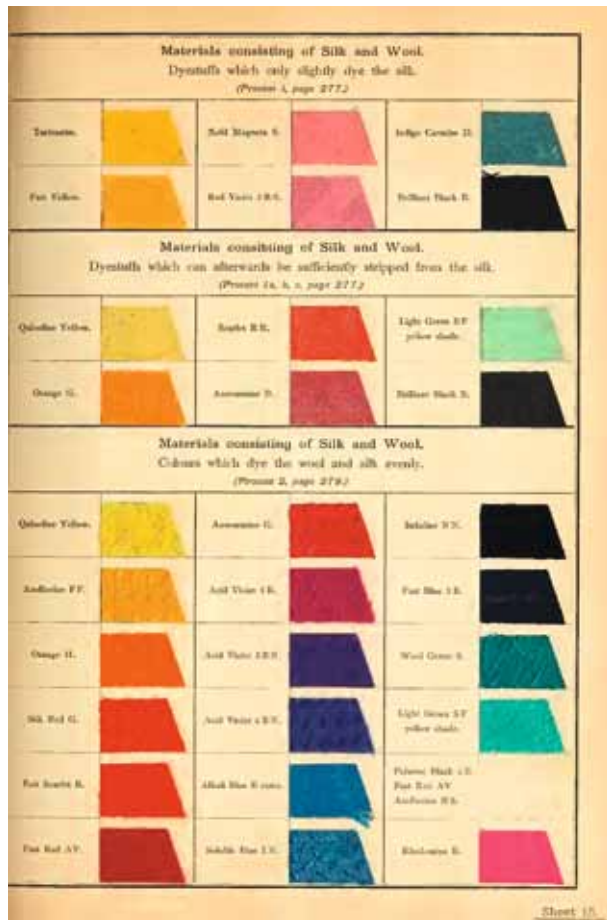
Die Erfindung der industriell produzierten Anilinfarben im 19. Jahrhundert hatte zu bedeutenden Änderungen in der Produktion von farbigen Konsumgütern geführt. Die synthetischen Farbstoffe stellten eine finanziell weitaus günstigere Variante im Vergleich zu den bis dahin gän-

5 Da die applizierten Farben transparent sind, kann das Volumen der Körper dennoch zu gewissem Grad durch die sichtbaren Schattierungen des schwarz-weißen Bildes suggeriert werden.

6 Wie etwa Serpentinentänze von Edison von 1894–1896, darunter ANNABELLE SERPENTINE DANCE oder CRISSIE SHERIDAN (beide von 1897).

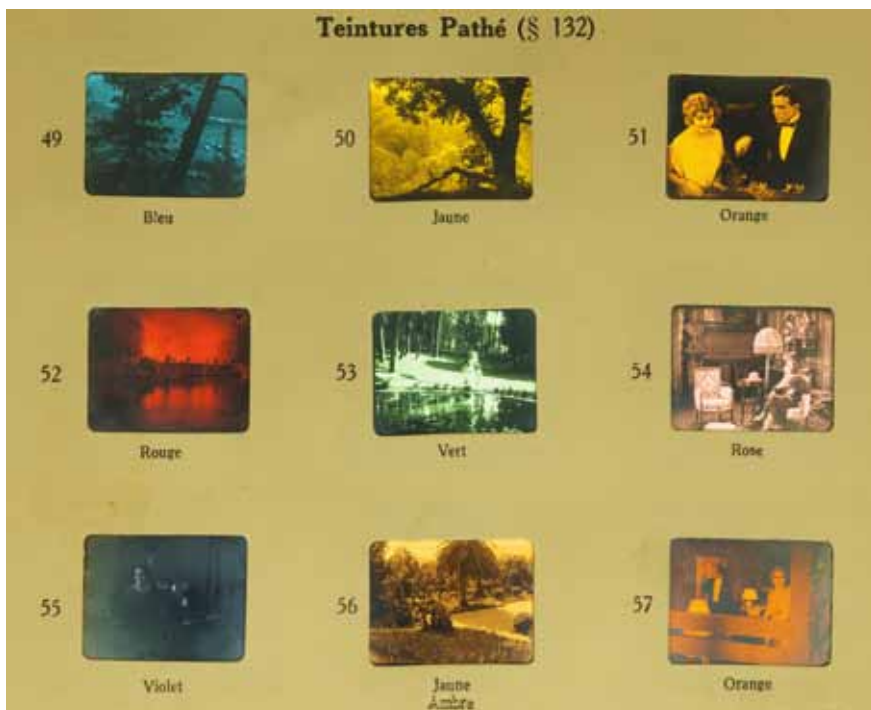
7 Vgl. hierzu auch Rakin 2011.

5 Farbmuster aus *The Aniline Colours of the Badische Anilin- & Soda-Fabrik Ludwigshafen on Rhine and their Application on Wool, Cotton, Silk and other Textile Fibres* (Badische Anilin- & Sodafabrik 1901, o.S.)



gigen und bekannten Farbstoffen dar. Zudem stieg durch die industriell erzeugten Farbstoffe die Anzahl der produzierbaren Farbtöne exponentiell an. Kannte man bis dahin nur wenige, so waren es jetzt tausende (vgl. Becke 1920, 25). Die neuen Farben waren günstig und zahlreich.

Die nun in großer Zahl entstehenden Farbmusterbücher, die sich an die Verbraucher wandten (vgl. Abb. 5), waren von unterschiedlichem Umfang. Die Broschüren für den Haushaltsgebrauch, wie die für das häusliche Färben von Kleidern, sind von kleinem Format und enthalten weniger Beispiele als die Musterbücher für den industriellen Gebrauch, die hunderte von Seiten mit Farbbeispielen präsentieren. Gemeinsam ist ihnen eine visuelle Gestaltung, bei der die Farbtöne in einer standardisierten Form – am häufigsten in rechteckigen Feldern – und in einer (enthierarchisierten) Serie angeordnet vorkommen. Auch die Rohfilmindustrie übernahm diese Art und graphische Form der Vermarktung. So boten die Firmen Eastman Ko-



6 Farbmuster aus *Le Film vierge Pathé. Manuel de développement et de tirage* (Didiée 1926, o.S.)

dak in den USA, Agfa in Deutschland und Pathé in Frankreich ihre Produkte in Katalogen mit farbigem Filmmaterial an, das viragiert und/oder getont war (vgl. Abb. 6). Bedeutsam ist vor allem, dass in den gezeigten Fällen die Nähe zwischen den Farbmusterbüchern für den Film und für weitere industrielle Bereiche sowohl in der Gestaltung der Kataloge als auch in der eigentlichen materiellen Basis der Farbstoffe liegt, denn es handelt sich in allen Fällen um Anilinfarben. Diese erhalten somit einen Doppelcharakter, wenn zum Beispiel die im Film abgebildeten Kleider auf der Oberfläche des Bildes mit denselben Farbstoffen koloriert werden, die auch in den Färbereien für die Textilien selbst gebraucht wurden.⁸

Die Farbkataloge mit viragiertem und getontem Filmmaterial bringen eine bedeutende Qualität dieser Art von Filmfarbe zum Ausdruck: Durch die Besonderheit ihrer Materialität ist die Farbe nicht körper- und

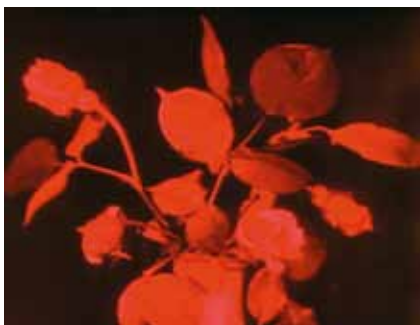
8 Ein besonders interessantes Beispiel hierfür ist der britische Film *CHANGING HUES* (The London Press Exchange/Lever Brothers 1922), ein handkolorierter Werbefilm für die Textilfarben *Twink*. Im Film wird ein graues Kleid bunt gefärbt. In dem Moment, als das Kleid fertig aus dem Farbbad gezogen wird, erscheint es im Film koloriert. Die färbende Substanz, die auf dem schwarz-weißen Filmmaterial nicht abgebildet werden konnte, wurde auf die Oberfläche des Filmmaterials appliziert.

objektgebunden. Die standardisierte, serielle Anordnung der farbigen Einzelbilder in Reihen und Spalten verdeutlicht den Charakter der Farbstoffe als eine vom Bild loszulösende Substanz. Man kauft schließlich die Farbtöne aus dem Katalog und nicht die Bilder. Welche Bilder man dann im Nachhinein mit welchen Farben verbindet, bleibt offen. Hier geht es nicht primär um die Farben von bestimmten Körpern, sondern um die Farben von Bildflächen, um die Farben an sich.

Um die Farben in ihrer Eigenwertigkeit in kolorierten Filmen auf ostentative Weise vorzuführen, hat man einfallsreich Vorwände gesucht. Zu den üblicherweise gewählten Motiven gehören unbeständige Körper wie Wasser, Rauch und Feuer, aber auch an sich farbige Motive wie Blumen, Fahnen oder Kleider (vgl. de Kuyper 1995, 146). Insbesondere in den frühen Trickfilmen erscheint der Anspruch, eine Lokalfarbe der Körper im Bild suggerieren zu wollen, weniger maßgebend. In *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* sind die kolorierten Leinwände des Malers ebenfalls Vorwände. Da für sie keine von der Natur vorgegebene Lokalfarbe charakteristisch ist, wirken Einsatz und Abfolge der Farben austauschbar. Es wäre denkbar, die Abfolge anders zu gestalten: Statt Rot könnten zuerst Blau, Gelb oder Grün stehen und die Dramaturgie des Films würde sich dennoch kaum ändern. Die Wirkung der Farben ergibt sich somit aus einem zeitlichen Gesamteindruck oder auch aus dem Tatbestand, dass sie in einer Sequenz einander folgen. Da hier neben der Schablonenkolorierung (für die ansonsten schwarz-weißen Ateliersequenzen) auch die Virage (für die Animationsszenen) verwandt wurde, vollzieht sich im Film eine doppelte Abfolge von Farben: von jenen, die im Bildausschnitt verortet sind, zu jenen, die das ganze Bild füllen. Der regelmäßige Wechsel von den rechteckigen Malerleinwänden zu den bildfüllenden rechteckigen ›Leinwänden‹ in den Animationsszenen verweist darauf, dass auch die viragierten Einzelbilder eines Filmstreifens letztendlich eine Serie von gleichmäßigen Farbflächen sind.

Wie sehr die Dramaturgie der viragierten Bilder einen kontingenten Charakter haben kann, und dass es sich in erster Linie um die *Präsenz* von Farben handelt, suggeriert Percy Smith' Naturfilm *THE BIRTH OF A FLOWER* (GB 1910), der in Zeitrafferaufnahmen das Aufblühen von verschiedenen Blumen zeigt.⁹ Die Attraktion besteht hier in erster Linie in den zur Sichtbarkeit gebrachten Naturprozessen, die ohne die Technik der Filmkamera dem bloßen Auge verborgen bleiben würden. Jede Blumensorte ist in einer statischen Einstellung gezeigt und in einer anderen Farbe viragiert (Abb. 7a–c). Der Wechsel zwischen den einzelnen Blumen erfolgt mittels

9 Vgl. hierzu auch Rakin 2013.



7a-c THE BIRTH OF A FLOWER
(Percy Smith, GB 1910)

Montage und wird durch den Farbwechsel unterstrichen. Auch in diesem Fall ließen sich die einzelnen Einstellungen und die Farben als gleich valide Versatzstücke ansehen.

LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE und THE BIRTH OF A FLOWER zeigen, wie eine Farbpalette in der zeitlichen Dramaturgie des Films vorgeführt werden kann. Segundo de Chomóns Filme LE TROUBADOUR (1906), LES TULIPES (1907) oder LA GRENOUILLE (1908) führen dagegen eine umfassende Palette der im Film vorkommenden Farben in einer einzelnen Bildkomposition vor. LES TULIPES und LA GRENOUILLE sind Féeries, in denen filmische Attraktionen wie Stopptrick, Rückwärtsläufe oder Doppelbelichtungen ausgelotet werden. Verbunden mit diesem Spektakel der Kameratechniken sind die hier vorkommenden bunt kolorierten Rauchexplosionen und Wasserfontänen (Abb.8 u. 9). Die Handlungswelt der Filme ist in einem kulissenhaften und phantastischen Milieu angesiedelt, und die Explosionen und Fontänen stehen eher im Dienste visueller und materieller Effekte, als dass sie den Eindruck kohärenter physischer Wirklichkeit evozieren. Das Wesentliche ihrer materiellen Qualität ist, dass es sich um ephemere Körper in Bewegung handelt.¹⁰ Zudem ergeben die Aufnahmen von

10 Dietmar Rübel beschreibt eine sich ab 1900 vollziehende «formlose» Wendung der modernen Kunst, bei der das Liquide, das Amorphe, das Ephemere tradierte ästhetische



8 LES TULIPES (Segundo de Chomón, F 1907)



9 LA GRENOUILLE (Segundo de Chomón, F 1908)

Rauch und Wasser vor einem schwarzen Hintergrund, vor dem sich die Szenen abspielen, weiße Flächen, die sich gut für die Kolorierung eignen. In gewisser Weise ähneln diese Inszenierungsinstanzen – ein ephemerer heller Körper in Bewegung wird zum Kolorierungsvorwand – den frühen Serpentinanzfilmen.

Alle diese Fälle haben gemeinsam, dass die kolorierte Fläche, als das Unbeständige im Bild, nicht im Dienste einer illusionistischen Farbgebung steht. Denn zum einen sind die ›Bewegungen‹ der Farbe auf der Filmoberfläche nicht völlig synchron mit den Bewegungen des abgebildeten und kolorierten Körpers, zum anderen wechseln sich die Farben unabhängig von diesen Körpern ab. Es geht somit in erster Linie um eine Vorführung, um die Ostentation der Farben. Die explosionsartigen Rauchwolken, die dahinfließenden Wasserströme oder die schwingenden Stoffe erscheinen als besonders geeignet für eine von Fläche zu Fläche, von Körper zu Körper frei wandernde Farbe. Wenn die Farbe nicht photochemisch bei der Aufnahme entsteht und somit nicht zur eingeschriebenen Bildinformation gehört, kann sie in einer achromatischen Diegese erscheinen, ihr visuelles Repertoire neu definieren und genauso beliebig wieder aus dem Bild verschwinden – der ephemere Charakter des unbeständigen Körpers vermengt sich auf diese Weise mit der Unbeständigkeit der Farbe.

LE TROUBADOUR kann als ein besonders explizites Beispiel für das Zeigen einer Farbpalette dienen. Hier erscheint per Stopptrick ein großer Fächer zentriert im Bild. Er entfaltet sich allmählich, und mit seinem Auf- und Falten wird die ganze Palette der im Film verwendeten Farben dargestellt (Abb. 10a–b). Der Fächer ist ein Körper, dessen Lokalfarbe, ganz so wie

Kategorien abschließt und zugleich überschreitet« (2012, 17). Dies bringt er in Zusammenhang mit dem Aufkommen neuer synthetischer Stoffe seit dem 19. Jahrhundert und stellt eine neue Haltung und Wahrnehmung der stofflichen Welt fest, bei der die »Materialität zum Ereignis wird« (ebd., 11).



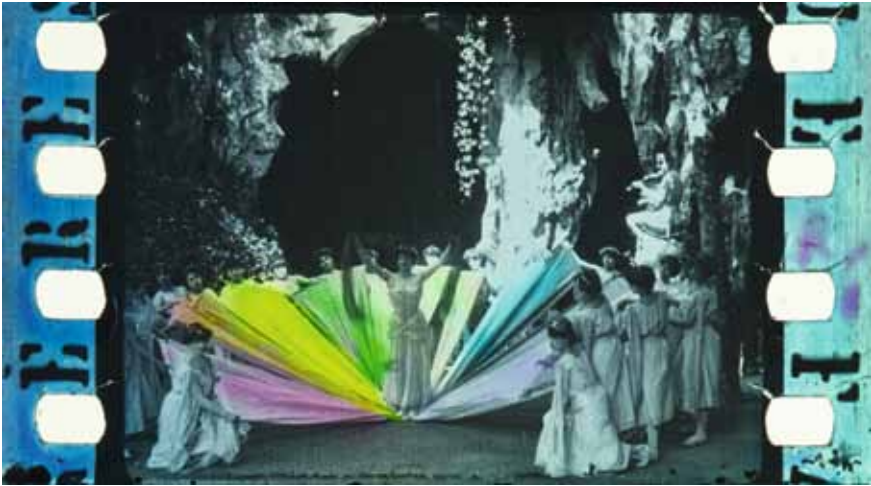
10a-b LE TROUBADOUR (Segundo de Chomón, F 1906)

die Farbe des Stoffes von Serpentinertänzerinnen, filmisch zunächst nicht festgelegt ist. Er besteht aus einem textilen Material, das jede erdenkliche Farbe haben kann. Im Unterschied zu *LES TULIPES* und *LA GRENOUILLE* – aber ähnlich zu *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE*, *THE BIRTH OF A FLOWER* oder auch Albert Capellani's *L'AMOUR D'ESCLAVE* (F 1907, Abb. 11) – ist in diesem Fall der Kolorierungsvorwand nicht mehr eine transitorische Fläche, sondern eine Serie gleichmäßiger Flächen.

Bei der ovalen Form des Fächers in *LE TROUBADOUR* ist auffallend, wie sehr sich in ihr Präsentationsmodi der Farbe überschneiden, die den Bereichen der Wissenschaft, der Ästhetik und der Industrie entstammen. Der Fächer könnte nämlich zugleich mit den bekannten Farbsystemen, wie denen von Michel Eugène Chevreul¹¹ oder von Wilhelm Ostwald, als auch mit den Farbmustern des Rohfilmmaterials, wie dem von Kodak Sonochrome, verglichen werden. In der Ästhetik des Fächers in *LE TROUBADOUR* deutet sich mithin ein Konvergenzpotenzial verschiedener Darstellungsformen von Farbe an. Das gegenseitige Durchdringen von Domänen der Wissenschaft, der Ästhetik und der Industrie kann in Bezug auf die Farbe mehrfach festgestellt werden. Faber Birren resümierte 1934, dass sich die zahlreichen Versuche zur wissenschaftlichen und industriellen Standardisierung der Farbe nicht zuletzt aus den Prinzipien der Harmonie herleiten:

[...] the physical, visual and psychological manifestations of color are so organized as to allow for orderly, esthetic arrangements. Here are encountered different approaches to color in which attempts are made to ally color facts with a high order of beauty [...] both standardization and esthetics are to be found combined in systems of the present day. (Birren 1934, 5)

11 Der Farbkreis Chevreuls aus dem Jahr 1864 übte einen großen Einfluss auf die Kunstrichtungen des Impressionismus, Neoimpressionismus und Orphischen Kubismus aus. Durch ihn habe das Prinzip des farblichen Simultankontrastes für Künstler eine primäre Geltung erlangt (vgl. Eichler 2011, 66).



11 L'AMOUR D'ESCLAVE (Albert Capellani, F 1907), Nitratfilmkopie

Während sich einerseits Wissenschaft und Industrie an den ästhetischen Prinzipien der Harmonie orientierten, so schaute auch die Kunst in Richtung der Wissenschaft und Industrie. Von unmittelbarer Bedeutung für den Film erscheint in diesem Konvergenzbereich der Farbe die Nähe zu konkreten Gestaltungsideen, wie eben jenen für die Farbmusterbücher. Ann Temkin identifiziert die gebrauchsfertige industrielle Farbe sowie die Art ihrer Darstellung in einer Serie von gleichmäßig gefärbten Feldern als eines der prägenden Phänomene für die Kunst des 20. Jahrhunderts:

The color chart serves as a lens through which to examine a radical transformation in Western art that took place midway through the twentieth century, when long-held convictions regarding the spiritual aspects and scientific properties of particular colors gave way to a widespread attitude that took for granted the fact of color as a commercial product [...] A contemporary position had evolved – one that might be called color-chart-sensibility – that set aside theories of relational color harmony just as it rejected the symbolic or expressive import of color choices, accepting color as a matter of fact, even happenstance.

(Temkin 2008, 16–17)

Temkin beschreibt die Palette als dominantes Gestaltungsprinzip, dem sich Überlegungen zu Farbharmonie oder Farbsymbolik unterzuordnen haben. Die Ostentationen der Farbe im Film, wo sie von diesem zurschau stellenden Prinzip der Palette geleitet ist, entspricht der beschriebenen Umkehrung von darstellender zur dargestellten Farbe.

Mit einem besonderen Augenmerk auf die Materialität untersucht auch Monika Wagner die Transformation der Farbe von der Palette im Bild

zur Palette als Bild in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Wagner zeigt eine historische Linie auf, in der sich die Farbe von ihrer Aufgabe emanzipierte, «alle anderen Materialien auf der Bildfläche zu illusionieren» (2001, 17). Auf diesem Weg, der in eine «Abkehr von der Repräsentation hin zur Präsentation des Materials» (ebd., 20) in der Kunst des 20. Jahrhundert münde, hebt Wagner den Sonderstatus der Darstellung der Palette in den vormaligen Epochen hervor – denn nur bei der Darstellung einer Palette durfte Farbe für sich selbst stehen: «Nur dort fallen innerhalb der Darstellung Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammen» (ebd., 18).

Temkins und Wagners Beispiele für einen emanzipierten Einsatz von Farbe und insbesondere der Farbpalette in der bildenden Kunst beziehen sich auf Werke des 20. Jahrhunderts, die aber zeitlich nach den hier besprochenen Filmbeispielen entstanden sind. Während sich die beschriebenen Tendenzen der Malerei als Folge einer revisionistischen Auseinandersetzung mit den überkommenen Mitteln der bildenden Kunst erweisen, finden sich die hier analysierten Farbphänomene im Film am Ausgangspunkt seiner Mediengeschichte. Die mediale Bedingtheit des Filmmaterials vermengt sich mit den ästhetischen, industriellen und kommerziellen Aspekten. Es entstehen somit im vorklassischen Stummfilm Merkmale einer Farbigkeit, die erst im Nachhinein als «künstlerische Mittel» in ihrem avantgardistischen Potenzial ausgelotet werden. Die Definition eines medienspezifischen Ausdrucksrepertoires, die Benennung der visuellen Phänomene, in denen ein kreatives Potenzial jenseits des Repertoires und der Werte der tradierten Künste gesehen wird, schreibt Peter Bürger (1974) folgerichtig erst den historischen Avantgardebewegungen zu:

Auch wenn die im 18. Jahrhundert sich entwickelnde bürgerliche Ästhetik sich von den stilistischen Normen befreit, die die Kunst des Feudalabsolutismus mit der herrschenden Schicht dieser Gesellschaft verknüpft hatten, so bleibt doch die Kunst weiterhin am Prinzip der *imitatio naturae* ausgerichtet. Die Stilmittel haben daher noch nicht die Allgemeinheit eines allein an der Wirkung auf den Rezipienten festgemachten Kunstmittels, sondern sind einem (geschichtlich sich wandelnden) Stilprinzip untergeordnet. Zweifellos ist Kunstmittel die allgemeinste Kategorie überhaupt, die zur Beschreibung von Kunstwerken zur Verfügung steht. Aber als Kunstmittel *erkannt* werden können die einzelnen Verfahrensweisen erst seit den historischen Avantgardebewegungen. Denn erst in den historischen Avantgardebewegungen wird die Gesamtheit künstlerischer Mittel als Mittel verfügbar. (Bürger 1974, 23)

Im Bereich des Films bringen – nach ersten Experimenten im Jahrzehnt zuvor – die 1920er Jahre eine sich profilierende Avantgarde-Produktion, die sich vom populären Massenkino abzusetzen sucht und die für sich das

«Wesen» des Films und seine künstlerischen Mittel definieren möchte. Dabei entwickelt sich die Avantgarde-Bewegung der Filmemacher historisch neben jener der Malerei, ja beide Bereiche überschneiden sich teilweise, etwa im Streben nach einer «Chromatische[n] Musik» (Corradini 1912), nach einem «Rythme Coloré» (Sturzwage 1914) oder nach einer «Malerei mit Zeit» (Ruttman 1919/1920).

Schlussbemerkungen zur Farbfilmästhetik um 1900

1910 im Atelier eines Malers angesiedelt und seinen thematischen und visuellen Fokus auf die Kunst der Malerei richtend, ist Émile Cohls Film kein Teil der institutionellen Kunstpraktiken und kein Gegenstand ästhetisch-theoretischer Diskurse jener Zeit. Er ist ein Stück Unterhaltung, das einfallsreich das photographische Bild, die Zeichnung, die Bewegung und die nicht-photographische Farbe verknüpft. In ihrer materiellen und ästhetischen Beschaffenheit bringen Filme wie *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE*, *THE BIRTH OF A FLOWER* und die *Féerien Segundo de Chomóns* eine historische Form der Farbbildpraxis zum Ausdruck, die sich aus heutiger Sicht für intermediale Fragestellungen als interessant erweist, insbesondere aufgrund des vielfältigen Wandlungspotenzials der applizierten Farbe. Am Beispiel der Farbe in all diesen Filmen lässt sich über einige konstitutive ästhetische Kategorien des 20. Jahrhunderts nachdenken: über die bereits erwähnte ästhetische Sensibilität für die Anordnung der Farben in kommerziellen Paletten – die an sich von den modernistischen Gestaltungsprinzipien wie Serialisierung oder Vereinheitlichung durch den gleichmäßigen Farbauftrag geprägt ist – sowie über eine generell zu beobachtende Tendenz, die Farbe von der konkreten Körperlichkeit und Stofflichkeit des im Bild Dargestellten loszulösen.¹² In den verschiedenen filmischen Manifestationen der autonomen Farbmaterialität bahnen sich somit Konzepte der modernen Ästhetik des 20. Jahrhunderts an. Ohne eine Vorläuferrolle vorauszusetzen oder wechselseitige Beeinflussungen zu unterstellen, erweist sich die Untersuchung dieser Ästhetik schließlich gerade deshalb interessant, weil sie nach einem umfassenderen Verständnis einer historischen Verdichtungsstelle verlangt: zwischen der populären Kultur und den tradierten Künsten, zwischen den praktischen und ideellen Bereichen der Industrie, Wissenschaft und Ästhetik.

12 So geschieht es in der Malerei seit dem Impressionismus, dass die Farbe in der «Darstellung des Körperhaft-Dinglichen, des Lichtes, des Raumes, der Materie und der stofflichen Oberfläche» (Hess 1993, 147) nicht mehr mit anderen Bildelementen zusammenwirkt oder dass der Gegenstand «zugunsten einer unmittelbaren Einwirkung der Bildphänomenalität auf die Augen» (Imdahl 2003, 19–20) an Bedeutung verliert.

Literatur

- Badische Anilin- & Soda-Fabrik (1901) *The Aniline Colours of the Badische Anilin- & Soda-Fabrik Ludwigshafen on Rhine and their Application on Wool, Cotton, Silk and other Textile Fibres*. Ludwigshafen: Badische Anilin- & Sodafabrik.
- Ballmer, Amy (2008) «Pochoir in Art Nouveau and Art Deco Book Illustration». In: *Art Institute of Chicago Museum Studies* 34.2, S. 26–29, 92–93.
- Becke, Max (1920) *Über das Wesen der Farben und Farbensehens*. Wien: Selbstverlag des Forschungsinstituts für Textilindustrie.
- Birren, Faber (1934) *Color Dimensions: Creating New Principles of Color Harmony and A Practical Equation in Color Definition*. Chicago: The Crimson Press.
- Bürger, Peter (1974) *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cherchi Usai, Paolo (2000) *Silent Cinema: An Introduction*. London: BFI.
- Corradini, Bruno (1912) «Chromatische Musik». In: Kiening/Adolf (Hg.), S. 11–22.
- Didiée, L. (1926): *Le Film vierge Pathé. Manuel de développement et de tirage*. Paris: Pathé.
- Eichler, Anja (Hg.) (2011) *Goethes ›Farbenlehre‹ und die Lehren von den Farben und vom Färben*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Gunning, Tom (1995) «Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema». In: *Fotogenia. Storie e teorie del cinema. Il colore nel cinema* 1, S. 249–255.
- Hess, Walther (1993) *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian*. München: Mäander Verlag.
- Imdahl, Max (2003) *Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Iribe, Paul (1908) *Les robes de Paul Poiret*. Paris: Paul Poiret.
- Kiening, Christian/Heinrich, Adolf (Hg.) (2012) *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.
- Kuyper, Eric de (1995) *Alfred Machin, Cinéaste/Film-maker*. Brüssel: Cinémathèque Royale.
- Rakin, Jelena (2011) «Bunte Körper auf Schwarz-Weiß. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900». In: *Montage AV* 20.2, S. 25–39.
- (2013) «Materialität und Palette. Ästhetik der Stummfilmfarbe im historischen Kontext». In: *Alexandra Navratil. This Formless Thing*. Hg. v. Simona Ciuccio, Kunstmuseum Winterthur. Amsterdam: Roma Publications, S. 125–144.
- Rübel, Dietmar (2012) *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Verlag Silke Schreiber.
- Ruttman, Walter (ca. 1919/1920) [«Malerei mit Zeit»]. In: Kiening/Adolf (Hg.), S. 51–53.
- Sturzwage, Léopold (1914) «Le Rhythme Coloré». In: Kiening/Adolf (Hg.), S. 23–25.
- Temkin, Ann (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. New York: Museum of Modern Art.
- Wagner, Monika (2001) *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C. H. Beck.